# ANDALUCIA: UNA TERTULIA DE RAICES *

## Tras los orígenes musicales del cante flamenco

Afanarse en hallar las raíces de la música es una actividad entre emocionada y demente. ¡Qué afán tan fieramente inútil y a la vez tan entrañablemente acuciante! ¿Cómo efectuar ese viaje por entre las tinieblas del tiempo y sus combinaciones infinitas? Embarcarnos en ese retroceso, remontar las estelas de un fenómeno estético y vital tan misterioso como es el de la música, y hacerlo con avaricia de totalidad, nos llevaría más atrás de las músicas más remotas: a los primeros estertores de la infancia del hombre, al amanecer del *nosotros,* al *tú* primordial, al *yo* iniciático. Acaso más atrás: al nacimiento de la inteligencia, a los primeros temores y temblores. Acaso más atrás: al diálogo del viento y las montañas, del pájaro y la luz, de la materia y sus leyes oscuras. Y aquí nos perderíamos. Si ese vertiginoso viaje de regreso pudiera remontar la abundancia del tiempo, en la llegada nos estaría esperando la locura. Quizá la música es, también, un bálsamo contra la agitación de aquellas de nuestras neuronas que conservan la nostalgia de un bárbaro remolino de orígenes. Por ello, quizá es también la música una prueba de que en nosotros permanece, como una herencia en forma de nieblas muy lejanas, el tiempo en su totalidad, el tiempo entero y vivo. Y sobre todo: en movimiento. El ritmo es algo más que un ademán geométrico compuesto por el sonido, el silencio y el suceder: es una vibración vital que nos vincula no sólo a la música ya expresada con formas; también, a la música vasta de nuestro yo compacto, en donde habitan la naturaleza, el terror de morir, la historia de la vida y la trayectoria del mundo. Y todo empeño por llegar al centro de ese ejército de interrogaciones nos dejaría flotando en el asombro y acaso en el

* Capítulo del libro *Memoria del Flamenco,* de próxima aparición.

temor, con la razón desvariada. Quizá la música, memoria de ese desvarío, sea también una compasiva forma de la fascinación, una manera de cordial ansiolítico: algo que, al mismo tiempo que nos prueba que hemos sido infinitos y que en los descendientes hallaremos una forma de ciega eternidad, nos da un beso en la fiebre, nos lame la herida incurable, le pone una especie de nombre al ansia que no tiene fin, que sólo puede aspirar a ocasional reposo. Prueba de una abundancia frenética y al mismo tiempo ordenación de esa abundancia, la música es una silla fastuosa en donde el ser se sienta para escuchar, ligeramente cómodo, todo el fragor de su destino y el clamor formidable de su origen tumultuoso.

Demasiado tumultuoso. Lo que nos hace conformarnos con averiguaciones más modestas no es sólo el reconocimiento de los límites del saber —esa frágil canoa exasperada en un errabundo océano de olvido—: es también la prudencia. Prudentemente, los buscadores de las raíces musicales de los cantes flamencos no han ido más atrás de unos siglos relativamente cercanos. A ellos debo atenerme. De entre la ya notable y a menudo contradictoria inquisición en torno a las materias primas musicales del cante, citaré ocasionalmente algunas opiniones de diversos autores que tienen en común ese profundo parentesco que confiere el no desconocer lo que llamamos «las emociones oceánicas»; y citaré también, con brevedad, un número escaso de músicos cuyos juicios están calcificados por el conocimiento directo, por la pasión y, a la vez, el sosiego. No enumeraré el casi inacabable muestrario de las contradicciones. Entre otras causas, porque tal vez esas contradicciones lograsen agruparse y reconciliarse, si a la investigación le fuese dado retroceder más siglos, muchísimos más siglos, llegar al sitio y al instante donde quizá la certidumbre y la sombra nos fulminarían con su elocuencia vasta —y, tal vez, también ilegible—. Pero hay ya algunas señas de identidad del cante cuya certificación es compartida casi de un modo general. Hay, ante todo, algo que nadie puede disputar: sean cuales sean las diversas procedencias de las remotas músicas que sirvieron para la formación del cante, *lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía.* Así como un puñado de palabras pueden no articular ningún sentido sin un saber rector que las ordene y las convierta en una estructura significante y emotiva, los acarreos musicales que sirvieron de sílabas al ceceante discurso de la infancia del cante no habrían armado las tonás, las siguiriyas, las saetas, los tangos, las soleares, las bulerías, sin el concurso de esa espléndida encrucijada de culturas y músicas y razas. Tanto como el saber y la emoción de los sucesivos viajeros,

la formación del cante le debe su salud y su desarrollo a ese vientre mágico y vario que es la tierra del Sur. Por eso, quienes anotan procedencias, a veces muy lejanas, para mencionar a la prehistoria del flamenco, tienen razón: de muchas tierras y de muchas culturas nos fue llegando el grano que aquí quedó sembrado. Y por eso, quienes reclaman la fundamental participación andaluza en la creación del cante tienen razón también, por muy lejanas que sean algunas de las raíces del flamenco: «¡Cuántos orientes hay aquí! [exclama Waldo Frank]. En la forma, Bizancio, con su estructura rústica y esbelta; el alarido del alma judía... y el empuje violento y la fiera desolación del árabe. Todas las voces de la historia de España se entrelazan. El misticismo sensual de los judíos, el conflicto entre las pasiones domésticas de este pueblo y su cósmico sino se alzan en una línea más bien arábiga que judaica. La tendencia de la música árabe a salirse de la escala es bizantina. La música habla de las plagas del norte de Africa, de Porfirio y de Plotino, de Orígenes y San Agustín; pero el acento es más bárbaro que platónico y la forma es eternamente española.»

Por su parte, la gran cantante Sofía Noël, judía sefardita y asquenasi, inteligentemente apunta: «Cuando se afirma que los gitanos crearon el cante flamenco se alude a una creación relativa. Sus fuerzas ocultas, aplicadas a la música, es lo que les ayudó a ser juglares, cantantes, bailarines, en países como Rusía, Hungría y España. Lo curioso, lo apasionante, es ir descubriendo el misterio, que consiste en el hecho de cómo en cada país donde se aposentaron los gitanos, llegaron a interpretar los caracteres musicales genuinos de la nación con mayor autenticidad que la raza original. El cante es, por tanto, el resultado de varios elementos étnicos que se fueron mezclando mágicamente en el crisol de Andalucía. Los gitanos andaluces, *y no de otra región,* forjaron el cante con materiales que encontraron en Andalucía Baja e inauguraron la prehistoria del flamenco en el siglo XVI.» Sofía Noël enumera esos materiales latentes en la Andalucía que hallaron los gitanos: las culturas griegas, hindú, musulmana, mozárabe, hebrea «y, según nuevos descubrimientos, posiblemente la cultura negra». «En resumen [concluye Sofía Noël]: en Andalucía los gitanos encontraron influencias orientales y helénicas, semíticas y autóctonas, laicas y religiosas: cantos sinagogales, cantos de muezín, liturgias griegas, visigóticas, melodías hindúes, persas, iraquíes, bereberes, jarchyas hebreas y árabes...» La enumeración coincide casi textualmente con la que proporciona Ricardo Molina, y ambos, a su vez, se apoyan en los pioneros Felipe Pedrell y don Manuel de Falla. No es

ocioso reproducir un párrafo, ya clásico, de nuestro músico mayor; escribe Falla: «En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: *a)* la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; *b)* la invasión árabe, y *c)* la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.»

Con respecto a la acumulación de procedencias musicales, prácticamente todos los tratadistas están acordados (las reticencias se refieren a una u otra música en particular, a una u otra raza en particular, pero no al abundante número de ellas). Hipólito Rossy, no muy decidido a aceptar la aportación árabe sin matizarla —«en cuanto a la música que los árabes pudieron importar de Damasco y de Bagdad, era de remoto origen greco-persa, ya conocida en España siglos atrás y fundida en la vieja solera andaluza, como dicen García Gómez y González Palencia»—, reseña en el origen de los cantes, aparte de elementos aborígenes, «otros de procedencia asiria, persa, israelita, copta, fenicia, árabe y hasta indostánica, si se quiere». En efecto, Emilio García Gómez anota que «las aportaciones culturales de Persia y de Bizancio se habían fundido, hacia el siglo X, con la vieja solera andaluza. Como el poder asimilador de Córdoba lo aceptaba todo, pero todo lo transformaba, depurándolo...» —y prosiguen los hermanos Caba, continuando la reflexión de García Gómez: «... nos encontramos con que la Persia se incorpora a la vieja heterodoxia sufí, amamantada por la Córdoba de los Omeyas (...). En suma: hay una corriente indo-persa-gitana-andaluza que puede verse en la música del cante jondo. *Los ludos* eran músicos gitanos traídos a Persia, donde seguramente difundieron sus aires y canciones, que ellos mismos llevaron después a Egipto. Todo esto entre los siglos V y IX. Y nuestra hipótesis es ésta: Ziryab, que sabía diez mil canciones y puede considerarse como el patriarca del canto andaluz, era de origen persa, cantor de la corte de Bagdad y cliente de los Califas Abásidas. Por lo cual, buen número de sus canciones pudo tomarlas de los gitanos indo-persas (1). Aún

---

(1) En casi todas las investigaciones sobre el flamenco, al tantear por entre la luminosa *tiniebla de su prehistoria musical, inexorablemente se presenta, como un aparecido, la figura* de Abu-l-Hasán 'Alí ibn Nafi' (apodado *Ziryab:* «pájaro negro»). En los rastreos sobre los orígenes de la guitarra andaluza es también frecuente la mención de este legendario cantor, al que unos consideran procedente de Irak, otros de Persia. Ziryab sustituyó el plectro de madera con que se punteaba el laúd en tiempos del califato de Abderramán II por un plectro de garra de águila; aumentó hasta siete los cuatro trastes del laúd; cambió sus cuerdas de seda por cuerdas de tripa de león y, al parecer, agregó una quinta cuerda al laúd de la Córdoba de los califas. Asimismo, el nombre de Ziryab aparecerá en algunas solventes historias de la música y en varios estudios sobre la cultura arabigoandaluza. En los *Apéndices*

dejando entre paréntesis esas hipótesis tan apasionantes para los gitanófilos —y tan arriesgadas en algunos de sus extremos: cuesta trabajo tolerarle a Ziryab una memoria capaz de retener diez mil canciones—, notemos cómo este buceo de los Caba concluye con la opinión de Sofía Noël, según la cual la actitud del temperamento gitano hacia la música es típicamente oriental. Esos remotos hindúes que hoy se llaman gitanos, traerían «en su cantos —muy alterados por las seculares migraciones— [latentes] ritmos y giros característicos del Oriente: pequeños intervalos, combinaciones de ritmos contradictorios, riqueza de figuras ornamentales... En Andalucía encontraron una música hermana. De la refundición de elementos dispersos surgió algo nuevo: el cante». Es también la opinión de Manuel de Falla y, prácticamente, de casi todos los investigadores; que, insisto, están de acuerdo, como es lógico, en la preponderancia del lugar geográfico y cultural en que fueron decantándose y mezclándose las músicas diversas. Andalucía —resume Ricardo Molina— «acogió las influencias musicales árabe y judía, hindú y bizantina, pero las fundió a su propia ancestral tradición que arrancaba de los cantes y bailes festeros gaditanos y pervivía, alterada por influjos litúrgicos, en las jarchyas mozárabes. Los gitanos encuentran dispersos los elementos musicales que ellos habían de 'integrar' en el cante flamento. Estos elementos no formaban nebulosa, sino que seguramente convivían y se influían recíprocamente cristalizados en diversos folklores. Los gitanos debieron encontrar en la Baja Andalucía (...): 1.°, vestigios de canciones judías; 2.°, abundantes coplas árabes; 3.°, bailes y zambras del tipo árabe-andaluz; 4.°, restos de viejos romances y jarchyas mozárabes. Todo esto se avenía de mil maravillas con sus propias tradiciones y con su simpatía hacia los moriscos. De la convivencia secular con ellos debió salir el cante flamenco o gitano».

Tres son, pues, los cimientos que se dan cita en el flamenco: la larga y varia historia racial y cultural de Andalucía (y esa tremenda generosidad suya que consiste en abrirse a toda cultura, invasora o pacífica, preñarse de ella, y parir sin cesar); la viajera vejez de la raza gitana y su disposición para efectuar una vasta apropiación de músicas que después ellos adelgazarían y dramatizarían camino de los cantes flamencos; y una diversa y sucesiva herencia de músicas y de concepciones del mundo procedentes de lejanos países y de leja-

---

de este libro incluyo algunas fichas sobre aquel músico del siglo IX al que se atribuye una participación preponderante no sólo en la creación de escuelas y sistemas de educación musical en la cultura musulmana, sino también en cuanto a la aparición de formas musicales árabes (la *nuba*, la *wasla*) y hasta en los antecedentes de la sinfonía occidental.

nos siglos. La seca y dulce y enérgica y piadosa joyería del cante tiene, como se ve, una excelente triple plataforma. De entre los primeros acarreos musicales rastreados por la investigación conviene destacar —como lo hiciera Falla— los elementos greco-bizantinos. Esa música aporta los modos frigio (cromático) y jónico (dramático) a través de cantos litúrgicos que la Iglesia mozárabe consolidara en Córdoba hasta el siglo XIII. «La escala doria [anota Sofía Noël] tenía el mismo valor que para nosotros la gama mayor. Era el resultado de la yuxtaposición de dos tetracordos separados por un intervalo de tono entero: mi-re-do-si-la-fa-mi. Para los griegos la escala fundamental era la menor, y ésta es la escala flamenca.» Pero tal influencia greco-bizantina fue, a su vez, una estructura formada por otras influencias, por lo que su asiento en Andalucía incorporaba herencias más lejanas. Escuchemos a Rossy:

> Los ochenta años que los bizantinos ocuparon militarmente el sur de la Península Ibérica tuvieron gran importancia para la cultura hispánica porque le inyectaron nueva savia de la civilización greco-bizantina. Las plazas y fajas de terreno que ocuparon comprende la casi totalidad del área del cante jondo; y aunque Sevilla y las tierras al oeste, hasta el Guadiana, no llegaron a ocuparlas, fueron influidas por extensión y porque sus principales eruditos acudían a Bizancio para ampliar estudios, entre ellos San Leandro y San Isidoro. De esta forma, el arte musical griego, que se extendió desde el Indus hasta España e Irlanda, y que estaba influido por la música de Asiria, Mesopotamia, Israel, Canaán y Persia, influyó a su vez, por más de mil años, en el folklore sureño español; de tal modo, que la escala fundamental del sistema griego (la escala en *mi*), conocida como modo dórico, sigue siendo el tronco estructural y básico del cante jondo más puro y antiguo.

La Mesopotamia otra vez; la Persia de nuevo: pareciera que todo invita a perdernos en el Oriente. Músicas orientales y razas orientales. Musulmanes que van al Oriente y que regresan del Oriente. Occidentales músicas mezcladas a sonidos de Oriente. Y en el fin de tanto viaje, Andalucía. Y en Andalucía, unos cantos que los músicos actuales no logran domeñar totalmente en el pentagrama occidental: nuestra escala dispone de doce semitonos, mientras la escala hindú tolera diecisiete subdivisiones, y la música árabe puede embutir en una escala no menos de veintidós sonidos. Incluso la liturgia cristiana conservará viejos rumores orientales. Recurramos de nuevo a Rossy:

El orientalismo musical del cante jondo y flamenco se explica no sólo por los contactos que el pueblo del sur peninsular tuvo con tirsenos, fenicios, griegos, bizantinos y árabes, sino también por la Iglesia cristiana, cuya liturgia, desde sus comienzos, tiene su raíz en cantos sirios y hebreos (salmodia, responsorios), a los que se agregaron otros cantos en las catacumbas y más tarde en las basílicas, si bien que amoldados ya a los sistemas de la técnica musical griega. No en balde la Iglesia cristiana tuvo su cuna en Jerusalén, y hebreos fueron los apóstoles, por lo que los cantos religiosos israelitas —influidos por asirios, coptos, armenios, persas y cananeos— fueron la base del canto litúrgico cristiano.

El mismo Rossy, que sólo a regañadientes acepta la presencia árabe en nuestra música del Sur (2), no omite recordarnos que la cultura musulmana, además de dejar en la Península Ibérica casi dos mil palabras árabes («y si el idioma resultó influido [apostilla Rossy], los *cantos tuvieron que serlo también»), contribuyó a la orientalización* de las músicas andaluzas; y, así, después de constatar que la cultura árabe, tras su primera época de expansión y conquista, contenía elementos de los pueblos sirio, palestino, egipcio, armenio y persa, concluye enumerando las semejanzas entre los cantos árabes y los cantos flamencos:

«1.° El empleo constante y abusivo de notas de adorno, trinos, melismas, arrastres o portamentos, común a ambos géneros, si bien que su conocimiento y empleo en España es preislámico.

2.° El cantar de manera diversa cada repetición de un cante, que es costumbre, no sólo árabe y andaluza, sino oriental en general.

3.° El empleo de apoyaturas ascendentes al comenzar el canto o algunos giros o frases dentro del mismo canto, de uso acostumbrado de andaluces y murcianos, árabes, hindúes, pakistaníes y otros pueblos orientales, así como de los gitanos y de los tzíngaros cuando cantan o tocan música eslava.

4.° La inclusión en el flamenco de la zambra mora y su influencia en algunos cantes murcianos y andaluces, como el tango flamenco, el taranto y la rondeña binaria.»

---

(2) «Lejos de haber sido los árabes quienes enseñaron a cantar a murcianos y andaluces, el hecho ha sido al revés; y entre los cantos que oímos a las emisoras de radio de Marruecos, Argelia y Túnez, los más parecidos al flamenco son, precisamente, los del llamado género *garnatí* (de Garnatha, Granada), que es una aportación directa de Andalucía a la música musulmana». Menos terminantes, y complementando a esa opinión, los hermanos Caba nos recomiendan que «no se hable, pues, de influencias árabes en Andalucía, sino también de reinfluencias andaluzas en el mundo musulmán; el producto es lo jondo».

Con respecto a la zambra, Molina Fajardo nos habla de un documento al que califica de excepcional: los dibujos que el viajero alemán Christoph Weidiz hiciera en Granada en 1529, en dos de los cuales se pueden advertir semejanzas entre la zambra mora y la zambra gitana posterior. Ciertamente, cuando se menciona la influencia de la música árabe en el flamenco es menester no limitarse a averiguar semejanzas entre las músicas norteafricanas *actuales* y el flamenco tal y como hoy lo conocemos, sino que debemos remontarnos hasta los siglos en que precisamente Andalucía fue una riquísima encrucijada de elementos culturales, tanto peninsulares como orientales, y aceptar, mediante el simple concurso de la lógica, el gran acarreo orientalista que vino, en oleadas sucesivas, con la población árabe, orientalismo que en gran dosis se reencontraba con los elementos orientales de la cultura greco-bizantina que aguardaban en nuestro Sur. Sobre esta afluencia de orientalismo musical llegado a Al-Andalus con los árabes, citemos unos párrafos esclarecedores procedentes de un texto de Sofía Noël:

> Cuando los árabes penetraron en España todavía no se había formado la primera escuela de la Meca y de Medina. Debieron llegar con sus cantos beduinos. El número de árabes era pequeño y reducido a los centros urbanos. El grueso de las tropas de ocupación se componía de elementos bereberes, cuya influencia en España, especialmente en el sudeste, se nota todavía. Allhaquem I tuvo en palacio a dos cantores persas: Alón y Zarcón; luego a Fadal, Alam, Calam, músicos de la Escuela de Medina, y más tarde al famoso músico persa Ziryab. Por el conducto árabe penetró también en España la influencia persa, es decir, la influencia hindú. El tipo de música de aquella época no podía ser el de la música árabe actual, sino el de los pueblos turánides e iránicos pre-árabes, un tipo de música estrechamente emparentado con el canto medieval europeo. Así se explica el éxito enorme que tenían los cantores persas en la España medieval. El producto más popular de esta música es el *zejel*, que se creó en Andalucía sobre textos en lenguaje romance. El Islam introdujo la Medina (el fandango y sus derivados), así como los melismas empleados en el cante [flamenco] y en los cantos norteafricanos. La influencia árabe actuó hasta mediados del siglo XVII, especialmente en tierras bajoandaluzas.

No cumpliríamos correctamente con nuestro propósito de saquear juicios autorizados si no citásemos aquí y ahora la opinión más sabia de nuestra historia musical: la de Manuel de Falla, el primero en profundizar en busca de los orígenes musicales de los cantes flamencos.

Falla, tras aseverar que «la *siguiriya gitana* (...) es acaso el único [canto] europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales» (Ricardo Molina señalará más tarde semejanzas entre ciertos elementos de las músicas orientales y la siguiriya de Curro Durse), enumera las coincidencias del cante jondo «con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente». En primer lugar, señala «*el enarmonismo como medio modulante*» (distinguiendo entre la modulación en la música occidental moderna y la mayor flexibilidad del sonido tanto en los cantos primitivos orientales como en el cante jondo). Y agrega: «Añádase a esto la práctica frecuente, tanto en aquellos cantos como en el nuestro, del *portamento* vocal, o sea, el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas (...). Podemos afirmar que en el cante jondo, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de lo que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enarmónico, dice que 'es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia'.» Falla señala después «como peculiar del cante jondo el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta», aclarando a renglón seguido que en el flamenco, como en los cantos orientales, esa sexta no se subdivide únicamente en nueve semitonos. Y continúa:

> *Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior.* Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.
>
> *Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.*—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada; y

*Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores» tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.*

Que nadie piense sin embargo [concluye don Manuel], que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra Península.

Por su parte, Sofía Noël agrega a esta investigación de Falla una precisión importante, que se refiere a lo que quizá sea lo más característico —y tal vez también lo más telúrico— del flamenco: su ritmo. Recordando formas musicales hindúes, escribe que:

> Esta gran sutileza y complejidad rítmica la volvemos a encontrar en el flamenco. El efecto emocional de los ritmos es de una importancia similar al de los *Ragas*. Tres elementos de ritmo son: a tres tiempos, a cuatro tiempos y a tiempos mixtos (cinco o siete). La voz hindú se considera como un instrumento fundamental. Debe adaptarse a las exigencias de la música y estar totalmente desprovista de vibrato. Lo que los occidentales llaman belleza en la voz no es importante en la música hindú. Lo que importa es el arte del músico y la precisión de su instrumento vocal (al igual que en el flamenco). Todas las voces hindúes deben cubrir tres octavas. Lo que encontramos de herencia hindú en el flamenco es el sentido reiterativo, ornamental de algunos cantes y, como apuntamos ya, la sutileza y complejidad rítmica (3).

A la vista de la incuestionable importancia del ritmo en buena parte de nuestros cantes, quizá cabría agregar otra semejanza. Me refiero a una peculiaridad que es común a algunos momentos del cante gitano-andaluz (fundamentalmente, en ciertos y súbitos esplendores rítmicos de las bulerías), a la estructura de algunas interpretaciones de música de jazz, y al *tarana* hindú. Se trata, dicho con palabras de Philippe

---

(3) Pere Bonnin proporciona un testimonio bien cercano sobre el paralelismo entre ciertas señales culturales hindúes y algunos rasgos gitanos y flamencos. Bonnin reproduce el siguiente diálogo entre Carmen Amaya y la famosa bailarina y cantora hindú Maya Rani: «Maya: yo soy tu hermana. Soy gitana y mis antepasados vinieron de la India». «Sí, Carmen. Eso que tú bailas lo baila mi gente, sólo que al bailarlo descalzos el taconeo se sustituye por campanillas en los tobillos». De Maya Rani son unas palabras que muchos gitanos emiten, ejercen o sueñan: «Los hombres y los pájaros deben ser libres». Maya, como algunas gitanas, lee en la mano y en los ojos de las gentes, mencionándoles el pasado y averiguándoles aspectos de su porvenir. Cuando Carmen había ya muerto, Maya Rani, cantora, bailarina, princesa de Cachemira, vino a Barcelona y visitó el monumento a la genial bailaora Carmen Amaya, su hermana.

Carles y Jean-Paul Commolli, de un «estilo de improvisación vocal, en el que las palabras son reemplazadas por onomatopeyas (escogidas en función de su valor sonoro y rítmico) y que permite a los cantantes imitar las maneras de ciertos instrumentos...». A su vez, Alain Danielou, describiendo al *tarana* de la música hindú, habla de un «estilo de canto rítmico, vivo y ligero, en el cual las palabras son sustituidas por las sílabas mnemotécnicas usadas para representar las diversas formas del batir de los tambores. En ocasiones se introducen determinadas palabras de un poema y algunas sílabas convencionales desprovistas de sentido...»; son onomatopeyas que en el *tarana* y en el *jazz* imitan a determinados instrumentos musicales, siempre con una fuerte personalidad rítmica, y que en algunos instantes de nuestras bulerías sirven al cantaor (y en esto los gitanos son indiscutibles maestros) para acentuar la fuerza rítmica, sobresaltar la línea melódica e incorporar un elemento musical y expresivo electrizante, sensual, sumamente cargado de capacidad de comunicación, velocísimo y, desde luego, primitivo.

Lo primitivo es muchas veces pariente del flamenco. De entre las culturas de remoto origen de las que se asegura —con mayor o menor acopio de corroboraciones— que dejaron semillas en la etapa de preformación de los cantes, casi nadie ha dejado de señalar la hebrea. Ahorraré al lector presumibles imprecisiones —y a mí la ocasión de cometerlas— dejando extensamente la palabra a quien sobre este tema sabe más que nosotros; Sofía Noël escribe:

> Los judíos vivían en España desde los tiempos más remotos. Parece que existieron florecientes comunidades hebreas en la Península durante quince o veinte siglos. Fue en la Edad Media, en el momento de la expulsión en 1492, cuando se les empezó a llamar «sefardíes». La palabra viene del hebreo. Sefarad = España. En el siglo V hubo una inmigración, una nueva marejada de hebreos. Alcanzaron la actual Andalucía (...). Los sefardíes fueron los intérpretes, los intermediarios, el elemento de cohesión entre los habitantes del país y los árabes. Recordemos que durante el Califato fue Córdoba una magna sede del judaísmo musulmano-hispánico.
>
> Granada, llamada Garnata al Yahud, ciudad de los judíos, fue otro centro importante. En toda Andalucía los judíos disfrutaban de una situación privilegiada y pudieron entregarse a sus quehaceres favoritos: la medicina, la filosofía, las traducciones, la poesía, la construcción de instrumentos de precisión y también la artesanía y el comercio. Los árabes confiaron su guardia a los hebreos, que vivían en completa libertad, y varios de ellos llegaron a ocupar elevados cargos y desempeñaron misiones diplomáticas. No podemos olvidar esta participación de los sefardíes

en la vida de Andalucía y difícilmente podemos imaginar que no existieron intercambios de todo tipo entre ellos y los demás habitantes de la región, incluyendo a los gitanos (...). Resulta interesante la comparación de ciertas formas del cante jondo con algunos cantos sinagogales. También es digno de tomar en cuenta el hecho de que algunos entendidos suelen llamar *chantre* al cantaor. Asimismo la costumbre de «jalear» a cantaores y bailaores arranca de una antigua costumbre judía, y la palabra *jalel* significa *animar*, en hebreo. Los cantes ofrecen una impresionante similitud con los cantos sinagogales en la tonalidad, en el color, en el donaire. Existe un canto hebreo que tiene un extraño parentesco con la saeta. Es el *kol nidrei*. Este canto se reza en todas las sinagogas del mundo en el día del Gran Perdón. En hebreo, en español, en portugués... Significa «todos los juramentos» y el texto es más antiguo que la melodía, que nació entre judaizantes y marranos en el siglo XV. El origen es peculiar: en una sinagoga subterránea de Segovia, donde se reunían los hebreos, entraron un día los miembros de la Inquisición y apresaron a los orantes. Cuando a la mañana siguiente se despertó la reina Isabel, vio por la ventana a don Silva, pariente de la familia Abrabanell, ante una hoguera, atado y dispuesto a sufrir castigo. La reina se presentó al Gran Inquisidor para salvar la vida a don Silva, pero los obispos no querían devolverle la libertad si no declaraba definitivamente que adoptaba la religión cristiana. Don Silva no renunció a su fe y murió en la hoguera. Parece ser que este drama inspiró a un artista el incomparable *kol nidrei*.

Con respecto a la presencia del *kol nidrei* en la estructura musical, y emocional, de algunas saetas primitivas, la coincidencia de criterios llega a ser casi unanimidad. En general, los ecos de algunas músicas sefarditas, preferentemente sinagogales, dentro de algunos cantes flamencos, son aceptados por casi todos los investigadores y los meros comentaristas. Ricardo Molina nos habla de la permanencia del sonido sinagogal en la siguiriya de Joaquín la Serna a través de la versión de Manuel Torre («Te fuiste de mi vera...») y señala ecos del *kol nidrei* en las viejas saetas. El alemán Máximo José Khan, judío asquenasi, publicó en la *Revista de Occidente*, en octubre de 1930 y con el seudónimo *Medina Azara*, un artículo titulado «Cante jondo y cantares sinagogales», en el que pretendía condicionar la existencia del flamenco casi exclusivamente a la sinagoga sefardita; la intuición lo condujo, la soberbia y la precipitación lo descalificaron: Rossy hace una sanguinaria refutación de las teorías más endebles de *Medina Azara*, aunque a su vez sugiere participación de la música hebrea en algunas tonás y la afirma en cuanto a las saetas («pura liturgia sinagogal») y la petenera. También Angel Caffarena señala concomitancia

entre los cantos sinagogales, las saetas y la petenera primitiva, a la que nombra como un «cante de puro sabor hebraico». Por su parte, Rossy nos ha dejado, además, una observación extraordinariamente penetrante; al cuestionar la influencia árabe y recordar que la poesía arabigoandaluza contiene frecuentes expresiones antijudías, señala cómo, por el contrario, «en el flamenco se trata a esta raza, la hebrea, con encomio, o al menos con la conmiseración que inspira su infortunio. *Ni una sola copla flamenca denigra a los hebreos».* Estamos, una vez más, ante una prueba de la fraternidad de la desgracia. Podría agregarse, siquiera de pasada, que ocurre exactamente igual con los moriscos, con los gitanos, con los andaluces pobres: ni una sola copla flamenca los combate jamás, al menos como grupo racial o cultural. Pareciera que, puesto que la desesperación es uno de los materiales de la argamasa del flamenco, en él hallan cobijo musical los sucesivos desesperados que habitaron Andalucía. A este respecto, es dado citar una frase, quizá algo erosionada por la certidumbre, de los hermanos Caba: «En resumen: en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano.» Con referencia a los cantes, las confluencias, como ya hemos visto, son más numerosas: cultura greco-bizantina, trasvase de Bizancio a la Iglesia cristiana, diversas y remotas modalidades orientales llegadas a nuestra península por diferentes vías, músicas mozárabes..., pero siempre, siempre, la decisiva participación del gitano. Más adelante veremos cómo los primeros grandes cantaores, cuyos nombres sólo se arropan en la tradición y en algunos escasos documentos, son, sin excepción, gitanos. Negar su participación en la construcción, el desarrollo y la conservación del cante es ya más que arriesgado: es pueril. Que esta puerilidad descanse en el racismo o simplemente en el capricho, es cuestión en cierto modo lateral. Abundan quienes aseguran que los gitanos no han inventado nada. Dentro de su apariencia científica, ese argumento tiene rasgos bobalicones: tampoco Dostoiewski inventó la novela, pero escribió *Los hermanos Karamazov;* tampoco Goya inventó la pintura, pero la sobresaltó con sus *Pinturas negras;* tampoco Espartaco inventó la rebeldía, y murió por rebelde; tampoco Einstein inventó las matemáticas, ni Ramón y Cajal la medicina, ni Colón el placer de viajar, ni Beethoven la sinfonía, ni Casanova la fornicación, etc. (4). Negar la extraordinaria

---

(4) Para quienes se resisten a aceptar la participación gitana, u oriental, o hebrea, en la formación del flamenco primitivo, en nombre de ignoro qué esencialidad peninsular y hasta «española», cabría jugar irónicamente con un vasto argumento: el que proporciona la Historia. Admitamos que el gitano es algo tangencial en Andalucía (lo cual es un puro disparate; sin ir más lejos, digamos, con el lingüista Carlos Clavería, que el castellano debe gran cantidad de voces al lenguaje caló; y agreguemos que cinco siglos y medio de permanencia entre «nosotros» algo deben significar); ¿habría que admitir también que ocho siglos de estancia

disposición de los gitanos para el ritmo es correr el riesgo de parecer retrasado mental. Las capacidades musicales de la raza gitana no se han probado únicamente en su participación en la formación del flamenco. Es cierto que en ningún lugar de la tierra los gitanos se han visto emparentados con músicas tan estremecedoras como las que motivan este libro: probablemente porque el tráfago de los siglos, de las culturas y de la Historia en ninguna parte almacenó tanta riqueza preflamenca como en Andalucía; pero conviene recordar que las músicas folklóricas rusas, y particularmente las danzas, deben mucho al gitano; que los contactos de la raza magiar con la raza gitana enriquecieron el folklore de Hungría (5); conviene recordar, en fin, que el violín rumano debe parte de su nerviosa y eléctrica capacidad de comunicación y parte de su envolvente intimidad a las manos —y a la pena— gitanas.

---

y de parcial dominación árabe en una España en formación fueron un mero accidente desde el punto de vista cultural? Sabemos que no; sabemos que no sólo culturalmente, sino incluso racialmente se quedaron para siempre con «nosotros». ¿Y quince o veinte siglos de presencia hebraica? También habrá quedado algún resto en «nosotros». Entrecomillo ese nominativo del pronombre porque, en verdad, en España (y en cualquier otro lugar del planeta) es difícil saber quiénes somos «nosotros» si se excluyen algunas de las diversas culturas de que estamos formados, incluso racialmente. ¿Qué seríamos? ¿Romanos? ¿Y por qué no suevos, vándalos, alanos, esos seres que en el siglo V entraron por el Norte? Y antes de ser romanos, ¿por qué no recordar que somos cartagineses, griegos, fenicios? Del siglo XII al VI antes de la era cristiana aquellos extranjeros acabaron siendo españoles, y no sólo porque fundaron ciudades en la Península (por ejemplo, Gadir, la Cádiz que ostenta el orgullo de ser la ciudad más antigua de Occidente), sino también porque tras varios siglos de mezclar sus culturas con las culturas aborígenes, ¿dónde habría quedado la pureza de su nacionalidad inicial? Pero si no queremos ser fenicios, entonces ser español es ser celtíbero: una raza —mezclada— compuesta por unos extranjeros indogermánicos que penetraron en la Península por el Norte (los celtas) y otros extranjeros, probablemente de raza camita, que la invadieron por el Sur (los iberos). Y si los celtas y los iberos eran extranjeros —y lo eran antes de asentarse en «nuestras» tierras—, ¿dónde están ya los españoles, San Cipriano bendito? Perdidos en la prehistoria. Asomados a los tratados que estudian al hombre de Cromagnón y al hombre de Neanderthal. ¿Pero y si aquellos seres originarios —en el supuesto de que fuesen ellos los primeros pobladores de estos territorios— también llegaron desde el extranjero? Y por cierto, ¿dónde caía «el extranjero» en tiempos en que las fronteras no eran chulerías civilizadoras sino cadenas de montañas, ríos o mares? Se comprueba que esa arrogancia de la «españolidad», y mucho más cuando conlleva la exclusión de algunas de las culturas de que estamos formados —¿cuántas de ellas procedentes de Africa?— es perfectamente ridícula. Y sin embargo, sobre esa imbecilidad nacionalista se apoyan a menudo algunas conjeturas en torno a la investigación de los sucesos culturales. Son los estragos de quienes lo que niegan, en el fondo, es el espléndido vértigo del tiempo: que es uno de los cimientos de las artes, y muy especialmente del arte musical.

(5) «... al encuentro fortuito de estas dos razas, la magiar y la *rommy* [escribirá Franz Liszt en *Los bohemios y su música en Hungría*, en 1881], debemos esta rama del arte llamada música bohemia». Uno de los recientes biógrafos de Liszt, Claude Rostand, en 1960 dirá algo aún más terminante: analizando las *Rapsodias* opina que «no son en forma alguna húngaras, sino auténticamente gitanas, como lo son las célebres *Danzas* de Brahms». La fascinación de las músicas gitanas en la Europa del Romanticismo y aun de la Ilustración está fuera de dudas. El hijo mayor de Juan Sebastián Bach, Wilhelm-Friedrich, abandonó su cargo de organista de Notre-Dame de Halle para convivir durante años con una tribu de músicos gitanos. En Hungría, ya desde finales del siglo XV, los nobles contrataban en exclusiva a orquestas de gitanos. Algunos de estos músicos, como Miguel Varna y Panna Zinka, su nieta, serían famosos en toda Europa. Las danzarinas gitano-húngaras se harían insustituibles en los espectáculos públicos y en las fiestas particulares de la Rusia zarista.

Es la venganza de los desposeídos: suelen juntar lo que les falta con lo que yace al fondo de sus tradiciones. El resultado, a veces, puede llegar a ser deslumbrador. «La copla andaluza [escribe Cansinos Assens], sean cuales fueran sus precisos orígenes, es una confluencia de nostalgias y líricas protestas de razas vejadas y oprimidas que se confían a la forma inocente de la música (hasta tarareada, para más disimulo, pues el cante jondo empieza por un susurro, como el canto llano de la catacumba). No hay duda que entre el árabe, el judío y el gitano, esas tres razas que han sufrido pasión por su creencia y perdido en alguna parte un imperio, han amasado ese pan musical de dolor, de amargo regusto. Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos.» ¿Les vamos a desposeer, además, de lo que contribuyeron a edificar con su desposesión? Sería demasiada rapiña. No lo tolerarían ni la equidad ni don Manuel de Falla: «Y esas tribus [de gitanos] venidas del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo.» Y Falla prosigue: «No es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboraron a su formación; es el *fondo primigenio andaluz el que se funde y forma una nueva modalidad* musical con las aportaciones que ha recibido.» Ese fondo primigenio andaluz es resumido así por Ricardo Molina: «1.° El tradicional sentido gaditano del ritmo y de la danza» (recuérdese, una vez más, la caravana de culturas que se dan cita en Cádiz). «2.° Las canciones campesinas de los agricultores moriscos —campiñas de Sevilla y Jerez—. 3.° Los resabios judaizantes y todo el folklore orientalizado andaluz respaldado por la gran tradición bética. Ellos [los gitanos] aportaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantora llena de reminiscencias hindúes, su nativo don del ritmo...»

Su sentido trágico de la vida... Ya hemos visto cómo han vivido los gitanos casi desde la sombra del tiempo hasta la etapa del Antiguo Régimen. Y veremos también cómo habrán de vivir en la España del Despotismo Ilustrado. Las muchas músicas que se dan cita en el flamenco, toda esa impresionante geología de sonido, de tiempo y de emoción, constituye la parte más luminosa de la placenta de este arte oscuro de formación oscura. La parte más aciaga de esa placenta habrá de ser la ensangrentada memoria colectiva de los gitanos y la historia social de Andalucía. De aquellas músicas, de esa memoria y de ese horror, unas cuantas familias de andaluces, probablemente gitanos en su mayor parte, en nombre de su raza y en nombre también de los más olvidados de entre sus anfitriones, van deduciendo,

consolidando y preservando una de las músicas más inmediatamente humanas de la tierra. Fue una labor que duró siglos. El acarreo de materiales (la familiarización de los gitanos con las músicas populares y con las músicas clandestinas de la época, que en ocasiones eran la misma música) debió de comenzar prácticamente a su llegada a la Península. Las primeras metamorfosis, sin duda muy lejanas de lo que hoy conocemos como tonás o siguiriyas, pero desde luego raíces de tales cantes, debieron de producirse en el siglo XVI.

Fue un hermoso siglo para la música española. En él Carlos V trae consigo a la Península su «capilla» de músicos de Flandes. El humanista, matemático, arqueólogo y organista Francisco Salinas elabora su teoría musical. Cristóbal Morales, incontenible, compone varios libros de misas, madrigales, villancicos, romances y, con palabras de Vicente Salas Víu, «esos monumentos imperecederos de la polifonía sacra que son sus *Lamentaciones* y sus *Magnificat*». En 1540 nace en Avila Tomás Luis de Victoria y cuarenta y cuatro años después entrega a la historia de la música su *Oficio de la Semana Santa;* Victoria, amigo íntimo de Palestrina, autor únicamente de música religiosa que más tarde será comparada con la poesía de San Juan de la Cruz, tuvo también la suerte de ser contemporáneo de unos músicos que luego el agradecimiento y la fama recordarán unidos: los vihuelistas españoles; los guitarristas actuales no se resignan a renunciar a las emociones estéticas de aquellos maestros y acumulan transcripciones para guitarra de unas obras que han sido consideradas como de entre las más hermosas composiciones de la música renacentista. Luis de Milán publica su obra *Instructor: un libro de música para vihuela,* en 1536. Dos años después, Luis de Narváez edita seis volúmenes de música, en donde figuran sus famosas *diferencias.* Y en 1522 imprime sus obras Valderrábano; entre las tonadas que ahí aparecen hay una extrañamente deliciosa: *Guárdame las vacas,* un prodigio del contrapunto. Catorce años más tarde muere Antonio de Cabezón, tras haber anunciado la polifonía moderna (se le ha llamado, con inmoderado entusiasmo, «el Bach español»), tras haber escrito inolvidables *tientos* y *diferencias* sobre tonadas populares y tras haber sido el más conmovedor organista de las cortes de Carlos V y de Felipe II. Como Cabezón, también fue ciego el vihuelista Miguel de Fuenllana. Por esas fechas, entre esas músicas, esas cortes, aquellos reyes, esos inolvidables ciegos, aquella prehistoria de la guitarra, toda esa formidable cantidad de música sacra y formidable..., por entonces otras músicas van naciendo.

Y naciendo como se nace: entre la sangre y el dolor. Es un chorro de música oscura que, sin salir de las cuevas, los rincones y las cár-

celes en que habita, crece durante todo el siglo; escucha tal vez desde detrás de la puerta el geológico lamento de los rebeldes de las Comunidades, ignora quizá los gastos de la boda de Felipe II con María Tudor, muy posiblemente no desconoce la liquidación de los protestantes de Sevilla y Valladolid, probablemente ignora la ceremonia de colocación de la primera piedra del monasterio de El Escorial, vagamente tiene noticia del desastre de la Armada Invencible, pero no habrá ignorado la sublevación morisca de Alpujarras; es un chorro de oscura música que sigue creciendo en 1609: fecha de la expulsión de los moriscos; crece esa oscura música junto a los moriscos ocultos en los campos de Andalucía, atraviesa el siglo XVII sin que los gitanos adviertan en los tiempos ninguna diferencia; Galileo compondrá su *Diálogo sobre el sistema del mundo,* pero ellos seguirán siendo perseguidos (y Galileo también); Descartes publicará su *Discurso del método* y la Academia Francesa celebrará ceremoniosamente su primera sesión, pero ellos, sin lógica y sin ceremonia, seguirán recibiendo azotes; Newton descubrirá la Ley de la gravitación, y la pobreza seguirá no ya gravitando sobre los gitanos, sino fundiéndose con ellos; a principios del XVIII se fundará la Real Academia Española: no les afecta; está de moda el asco por el lenguaje que los gitanos hablan a escondidas.

Está de moda, también, el caos social: «Entre las clases inferiores, además de los esclavos, mendigos y gitanos, Domínguez Ortiz incluye a las gentes dedicadas a oficios manuales que inspiraban aversión. Este concepto merecían los taberneros, caldereros, peltreros, amoladores, herreros, esquiladores, carniceros y curtidores. Los mendigos, reales y supuestos, eran muy numerosos (...) Ensenada puso en ejecución medidas drásticas contra los gitanos y llegó a planear incluso la extinción total de la desventurada raza, mediante el presidio y las galeras» (Reglá). Es que esa raza no estaba a la moda, y las músicas de esa raza tampoco: eran los tiempos en que nacía «una refinada pasión hacia ese arte obstruido por los polvos de arroz y que atiende al apelativo de ópera, y también los tiempos de una cosa como de teatro, toda repleta de canciones —eso sí, pegadizas—, cosa altamente moral y llena de sabor, y le dicen zarzuela» (6). Ellos siguen elaborando su chorro de música oscura, altaneros y temerosos, orgullosos de todo lo suyo, escarmentados de todo lo ajeno. En el año 1783 suceden algunos hechos importantes —que no les interesan—: son la

---

(6) Cito al poeta Horacio Martín. En la misma fuente *(Ilustre Ilustración)* encontramos otra referencia a la ópera: «una soledad de fragmentos de buena música rodeados de prepotencia y de cursilería por todas partes menos por una: la puerta de salida del teatro. ¡La calle, la calle, la libertad!» —reflexiona Martín, despavorido.

recuperación de Menorca, Florida y Sacramento, la paz de Versalles, las experiencias aerostáticas de Montgolfier. No va con ellos. Son hechos del mundo de los otros. Pero en el mismo año, el 19 de septiembre sucede algo menos espectacular pero que les concierne: Su Majestad Carlos III firma en Madrid una pragmática que habla de la raza gitana y que incorpora alguna novedad con respecto al trato que el Poder venía prometiendo a este pueblo. Aunque esa variedad viene también entreverada de amenazas, es seguro que los gitanos repararon en aquella pragmática, y hasta es posible que algunos de ellos la consideraran, de vez en cuando, levemente magnánima.

Sólo levemente magnánima. Comentaristas actuales ven en ella bondad y justicia. Bondad, justicia, son palabras mayúsculas. Opino que esa interpretación de la pragmática famosa es excesivamente bondadosa y escasamente justa. Reputar de benévola una ley que en uno de sus apartados sigue castigando la desobediencia gitana con la amenaza de marcar a fuego sus costillas es, por lo menos, un caso de exageración. En aquel documento, verdadero modelo del pensamiento del despotismo ilustrado, se contenía un didáctico afán de integración a cambio de lo cual no se prescindía del racismo. Hacía a los gitanos ofrecimientos y promesas pero cobrándoles a cambio el precio de exigirles que colaborasen en el exterminio de su propia identidad. Debemos examinar aquel texto un poco más de cerca. Lo haré más adelante. Antes vamos a aproximarnos a un fenómeno de suma importancia en la Andalucía del XVIII: el del bandolerismo, un frenético reflejo de la situación social y emocional de las clases bajas del Sur. En lo que concierne a los atávicos conflictos sociales andaluces (latifundio, hambre, represión y abandono: algo que podríamos llamar una explotación desdeñosa) y en lo que concierne al pueblo gitano y sus más visibles virtudes, largamente consideradas por el poder como canallerías (desobediencia, desprecio por el trabajo maquinal y embrutecedor, tendencia siempre profunda y arriesgada hacia la libertad, arrogancia, defensa a toda costa de su ser) el pensamiento ilustrado introdujo ciertas mejoras y heredó algunos de los desafueros del Antiguo Régimen, aunque no todos; a cambio, como después veremos, encontró formas nuevas de humillación. En verdad, si en el trigo inicial del pan majestuoso de los cantes gitanoandaluces está, como parece que no ofrece duda, la injusticia que de antiguo viene insultando a los pueblos andaluz y gitano, hay que aceptar que al menos una parte —la corteza— de ese pan tan solemne se llama desesperación. La exasperación de esas comunidades a veces se ha resuelto en revueltas campesinas u obreras, en ira más o menos encu-

bierta, en orgullo racial (muy a menudo temeroso), o en esa forma que suele adoptar la desgracia y que nombramos como resignación. En otras ocasiones, esa exasperación poblaba las sierras de bandidos. Algunos de los individuos humillados y a la vez arrogantes, con una tensión emocional brutal y con un arma de fuego o una silenciosa navaja, brutalmente se lanzaban al monte. ¿Hay, pues, alguna relación entre ciertos aspectos del origen social de los contes y el bandolerismo andaluz? Veámoslo.

*FELIX GRANDE*

Alenza, 8.
MADRID.